



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

DO CORPO PARA A CENA: Um panorama da preparação corporal para o espetáculo
“Abensonhar”

WANDERSON ROSALVES DE SOUSA

Brasília - DF

2014

WANDERSON ROSALVES DE SOUSA

DO CORPO PARA A CENA: Um panorama da preparação corporal para o espetáculo
“Abensonhar”

Trabalho de conclusão de curso em Artes
Cênicas, habilitação em bacharelado, do
Departamento de Artes Cênicas do
Instituto de Artes da Universidade de
Brasília.

Orientadora: Felícia Johansson.

Brasília - DF

2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

DO CORPO PARA A CENA: Um panorama da preparação corporal para o espetáculo
“Abensonhar”

Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Wanderson Rosalves de Sousa apresentado a UnB - Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Bacharelado em Interpretação Teatral, defendido e aprovado em _____ de Julho de 2014 sob a orientação da Profa. Dra. Felícia Johansson Carneiro e avaliação da banca constituída pelas professoras:

Banca Examinadora:

Profa. Ms. Fabiana Marroni Della Giustina

Profa. Ms. Giselle Rodrigues de Brito

A todos que me ajudaram nessa trajetória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Esmerinda Maria, maior incentivadora.

À minha orientadora Felícia Johansson pela paciência e incentivo que tornaram possível a conclusão desta monografia.

À Getúlio Cruz e Denis Bueno, por me apresentarem o teatro.

Aos meus amigos, pela fiel parceria e carinho.

À toda a minha turma, Anahi Nogueira, Clarice César, Douglas Menezes, Flávio Café, Giselle Ando, Jessica Grehs, Julia Rizzo, Lorena Pires, Luciana Matias, Malena Bonfim, Priscila Leite, Renata Rios e Tulio Starling por terem dividido e construído comigo momentos tão importantes.

Às queridas Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro, por toda sabedoria e gentileza.

À Márcia Duarte, pela colaboração no processo.

À todos que ajudaram de alguma forma nesse espetáculo.

À todos os professores que estiveram comigo nessa trajetória acadêmica.

À minha banca, Fabiana Marroni e Giselle Rodrigues.

E a Deus, meu porto seguro.

RESUMO

Esse trabalho de conclusão de curso tem como objetivo fazer um panorama de procedimentos e métodos utilizados para elaboração e desenvolvimento da expressividade corporal do espetáculo *Abensonhar*. Dessa forma, descreverei alguns exercícios praticados no processo, além de relacioná-los diretamente aos três personagens que interpreto no espetáculo. Para isso, me utilizei de uma bibliografia voltada à criação da expressividade corporal do ator, além de outras abordagens importantes para a formação do intérprete teatral.

Assim como a voz, o corpo não é por natureza teatral. Ele precisa aprender a se movimentar, e mesmo a “estar”, no espaço artificial que é o palco.

Jean-Jacques Roubine

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 A IMPORTÂNCIA DA PRÁTICA CORPORAL PARA O TREINAMENTO DO ATOR.....	12
1.1 Jacques Lecoq e Sônia Machado de Azevedo: O foco no corpo	12
1.2 Alongamento.....	14
1.3 Estratégias de Montagem.....	15
2 OBJETOS DE TREINAMENTO – CORDA, BASTÃO, TECIDO E OUTRAS ESTRATÉGIAS	18
2.1 Corda.....	18
2.1.1 Exercícios com Corda.....	18
2.2 Bastão.....	20
2.2.1 Exercícios com Bastão.....	21
2.3 Tecido	24
2.3.1 Exercícios com Tecido.....	24
2.4 Pantera e Capoeira – Outra faceta no treinamento do espetáculo Abensonhar ...	266
3 ABORDAGEM DOS PERSONAGES: avô, procópio, michê e suas relações com o treinamento corporal no espetáculo <i>Abensonhar</i>.....	27
3.1 Avô.....	29
3.2 Procópio	32
3.3 Michê.....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Cena de Glória e Justino na apresentação de fragmentos da peça para Mia Couto em Abril de 2014 no Departamento de Artes Cênicas da UnB (Foto: Fernando Santana). ...	177
FIGURA 2 – Encontro de toda a turma de Abensonhar com Mia Couto. (Foto: Fernando Santana).	17
FIGURA 3 – Exercício de Coro e Corifeu com bastão. (Foto: Douglas Menezes).	23
FIGURA 4 – Exercícios de Coro e Corifeu com bastão. (Foto: Douglas Menezes).	244
FIGURA 5 – Cena do Pântano. No barco Avô e Menina, e coro no chão. (Foto: Fernando Santana).	31
FIGURA 6 – Cena do Pântano. No barco Avô e Menina, no chão coro, e no banco atrás, Gigito e Estrelinho.	31
FIGURA 7 – Cena da vizinhança. Menino, Procópio e Mãe. (Foto: Fernando Santana).	34
FIGURA 8 – Cena da Vizinhança. Procópio e Mãe. (Foto: Fernando Santana).	34
FIGURA 9 – Cena (O baile). Danada Mulher, Vera Barreiro e Michê. (Foto: Fernando Santana).	36
FIGURA 10 – Cena (O baile). Michê, Danada Mulher. (Foto: Fernando Santana).	36
FIGURA 11 – Momentos antes de entrar em cena. (Foto: Fernando Santana).	38
FIGURA 12 – Momentos antes de entrar em cena. (Foto: Fernando Santana).	38
FIGURA 13 – Depois da última apresentação no Teatro Garagem. (Foto: Lucas Isacksson).	38

INTRODUÇÃO

Costumo dizer que, talvez o teatro tenha me escolhido, até o presente momento. Isso porque todas as minhas condutas, até os meus 16 anos, época em que descobri essa paixão, me levavam para caminhos contrários à arte teatral. Consoante a este momento, um trabalho burocrático em um escritório qualquer até me fizesse bem, mas a encenação tem me completado e não consigo imaginar toda essa trajetória de vida, sem esse namoro com a arte, que se iniciou em 2006. Não que eu não tenha outras possíveis paixões, mas por enquanto tenho a alma alimentada, e acredito que, assim, tem valido a pena os momentos vividos no palco. Que chegue o casamento com a conclusão do meu curso e possíveis bodas, de papel, porcelana, prata, uma vez que deste encerramento de ciclo uma nova jornada se inicia.

Fazer teatro, para mim, sempre foi uma questão de vencer monstros internos, isso porque sempre fui do tipo de pessoa mais calada e tímida, que às vezes se escondia pelos cantos para não ser notado. E, de repente, me vejo em um lugar que não dá para negligenciar essa exposição e, esta passa a ser uma de minhas maiores conquistas. Exibição no palco é claro, pois da vida pessoal prefiro continuar sem muitos olhares. E não sei se foi realmente a vontade de vencer esses monstros que me levaram a essa aventura ou mesmo o fato de ter sido entorpecido pelo teatro e perdido à noção de tempo e espaço e, nunca mais ter conseguido sair dele.

Outrossim, têm crimes que são inafiançáveis e alguns levam até à prisão perpétua. Oro para que o teatro seja um desses delitos e que minha paixão se revigore a cada dia. Sei de suas intensidades e sei que, quando ela oscila, é uma febre repentina, que por vezes, pode o vento soprar e baixar a temperatura. Mas eu prefiro continuar doente.

Ter entrado na UnB para cursar Interpretação Teatral, com certeza tem sido, e foi, o maior desafio de minha pequena história de vida. Isso porque, desde a primeira aula, já imaginava o dia que possivelmente eu desistiria e voltaria à vida que sempre tive. Acredito que não tenha um colega que não tenha passado por alguma crise durante o curso, mesmo que por um lapso de momento. Confiar no tempo sempre foi uma de minhas estratégias, na medida em que ele se encarrega de retornar com a maré e trazer a calmaria. Descobri que essa carreira é feita de altos e baixos e as frustrações fazem parte dela; e estas não podem ter tanta força que nos levem a tomar atitudes precipitadas.

Querer falar de preparação corporal, neste trabalho de conclusão de curso, é a finalização de uma etapa, ou mesmo o início de um possível aprofundamento que pretendo ter durante a minha existência como ator. Descobrir o corpo com todas as suas complexidades e

possibilidades foi o meu primeiro contato com o teatro, onde tive o prazer de ter uma pessoa especial que é apaixonada pelo assunto e que despertou em mim também essa curiosidade. Denis Bueno¹ foi à pessoa que, com toda a sua dedicação e gentileza, abriu mão do seu tempo para dar aulas de expressão corporal a um grupo de teatro escolar (Grupo Cutucart) que surgia em Cruzeiro-DF e que não tinha nenhuma perspectiva de futuro. Junto com Getúlio Cruz², que me apresentou às possibilidades do ator e descobriu em mim uma possível vocação que nem eu mesmo conhecia.

Neste trabalho, abordarei o processo de preparação corporal para composição do espetáculo *Abensonhar*, que é resultado da disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília. Neste sentido, faço uma descrição do processo individual-coletivo de métodos, exercícios e/ou treinamentos adotados pela turma que ajudaram a criar as expressividades das personagens da qual interpreto na peça.

A necessidade de falar de movimento, de corpo, de poética corporal, de imagem e de treinamento neste trabalho, vem com o anseio de uma descoberta ou mesmo percepção pessoal, de que o corpo também pensa, reage, assume no palco um papel fundamental que está além da racionalização do movimento. Um ator bem preparado resgata em sua corporação emoções, ou mesmo cria sensações que exprimem verdade.

O ator é capaz de falar com o corpo a tal ponto que a plateia que o assiste não duvida um segundo de suas intenções. Jacques Lecoq, por exemplo, afirma que foi ensinando que descobriu que o corpo sabe coisas a qual a cabeça não sabe. E Sônia Machado de Azevedo, ao mesmo tempo, enfatiza que o corpo com um treinamento constante e eficaz, passa a pensar e reagir a estímulos diversos, podendo externalizar essas sensações com mais facilidade e complexidade.

Por fim, faço a descrição de três exercícios que nortearam o início da preparação corporal para o espetáculo *Abensonhar*, seguido de outros treinamentos que também foram importantes na concepção final desse projeto de diplomação. Após essa descrição técnica, concluo a análise

¹ Denis Bueno Iniciou a sua carreira profissional como ator na Cia. Vagabaturp de teatro do ator e diretor Rogero Torquato no ano de 1999. Participou de oficinas e formação técnica em expressão corporal com a diretora, preparadora corporal e de elenco, Maria Pia Sconamiglio no ano de 1998. Atualmente trabalha com preparador corporal com o diretor Getúlio Cruz desde 2002.

² Getúlio Cruz é ator formado pela Fundação Brasileira de Teatro (Faculdade de Artes Dulcina de Moraes), é Professor Licenciado (UNICEUB) da Secretaria de Educação do DF (Artes Cênicas). É pós Graduado em Docência do Ensino Superior pela Universidade Cândido Mendes do Rio de Janeiro (RJ). Fundador e diretor do Grupo Teatral Cutucart de Brasília, do qual faço parte.

com uma breve relação dos exercícios com os três personagens que interpreto no espetáculo, apontando de que maneira estes foram importantes no processo de montagem da peça.

1 A IMPORTÂNCIA DA PRÁTICA CORPORAL PARA O TREINAMENTO DO ATOR

1.1 Jacques Lecoq e Sônia Machado de Azevedo: O foco no corpo

Conforme Sônia Machado de Azevedo (2004), o ator tem que ter um treinamento contínuo e eficaz com o objetivo de desfazer-se de suas couraças, rompendo sua máscara corporal usual e cotidiana de maneira a construir um novo corpo que seja ativo e vivo para empréstimo aos nossos personagens. Azevedo ainda pontua a importância de o ator respeitar seu centro de gravidade, utilizando sua energia de forma econômica e consciente. Desta forma, ampliar a percepção para o que muda no corpo do ator é o principal objetivo de sua pesquisa, buscando em seus atores a construção de um corpo disponível. Sobre o treinamento do ator Azevedo afirma que:

Seu treinamento baseia-se (ou pelo menos deveria basear-se) num treino corporal e afetivo, pois, quanto mais trabalha com seu físico, mais descobrirá (se se permitir) a intrincada rede de afetos presente em seu corpo ou a ser presentificada através dos impulsos antes de sua realização, e se esta repressão for proposital e consciente. (AZEVEDO, 2004, p. 136).

Talvez, nestas palavras de Azevedo, esteja a explicação para uma sensação que tenho quando vou assistir um ator inconsciente da sua totalidade corporal. Muitas das vezes, estes conseguem chegar a grandes emoções, ao ponto, por exemplo, de exteriorizarem lágrimas. Mas ao mesmo tempo, esse fervor todo não transpõe os metros que separam o palco da plateia. Acredito que o ator, muito mais que sentir, tem que aprender a se comunicar. Diálogo este que está ligado diretamente ao corpo, pois é nele que se constrói a presença cênica, para que esses momentos no palco não passem a ser apenas individuais e subjetivos. Azevedo simplifica essa minha sensação nas seguintes palavras: “Só vivenciado a história afetiva presente nos músculos é que poderá, conscientemente, provocar em si a metamorfose exigida por e em seu trabalho com a personagem.” (2004, p. 136).

Para Jacques Lecoq (2010), a movimentação do ator no palco está relacionada à poesia imagética do espetáculo, ou seja, está vinculada diretamente ao corpo do ator, que se constrói para contar uma história. Neste sentido, não basta o ator saber fazer milhares de acrobacias, se

estas não são dotadas de verdade, por exemplo. Isto é, dotado da capacidade de afetar e ser afetado.

Dessa forma, o treinamento serve para construir um corpo disponível, capaz de respostas espontâneas às circunstâncias da cena, permitindo à construção de um fluxo orgânico com tudo que está ao redor do ator.

Para Lecoq (2010) e Azevedo (2004), o ator tem que ter cuidado com o tipo de treinamento a que se submete. Fazer dança clássica, esportes e uma variedade de outras atividades que exijam uma técnica específica, por exemplo, podem não ser suficientes, e até mesmo atrapalhar o ator em seu desenvolvimento corporal. Isso porque, especialmente os jovens atores, ainda não aprenderam a utilizar e canalizar estes aprendizados no processo criativo teatral. Destarte, “[...] o corpo do ator não pode se fixar no molde por um ou outro estilo, o que acabaria redundando em limitação de seu desempenho de palco, em vez de permitir-lhe o desenvolvimento de suas potencialidades.” (AZEVEDO, 2004, p. 161).

A atividade teatral não está no simples fato de conseguir fazer saltos maravilhosos, dançar, ter uma ótima flexibilidade e etc., se estas qualidades não se relacionam ao contexto e à proposta de interpretação. Todas as técnicas marcam de alguma forma o corpo, e nesse trabalho de metamorfosear-se para dar vida a cada novo personagem, um treinamento de dança clássica, por exemplo, pode não ser suficiente para que determinado ator seja considerado como um intérprete que tem consciência corporal, se este não souber desconstruir e utilizar este artifício a favor do teatro.

Uma ginástica estritamente esportiva também é insuficiente para o ator. Conheci atores extremamente duros na sala de ginástica que, no entanto, se movimentam maravilhosamente no palco, e outros muito flexíveis no treino mas incapazes de fazer surgir uma ilusão. (LECOQ, 2010, p. 113).

Neste sentido, tanto para Lecoq (2010) quanto para Azevedo (2004), é importante que o ator tenha um treinamento corporal e vocal efetivo. Essa evidência vem do fato de que quanto mais o ator trabalhar com seu físico, mais permitirá e acessará com maior facilidade a imensa camada de afetos presentes no corpo para composição de um papel. É nesse treinamento, contínuo e de aprimoração, que está à formação do ator, levando em consideração que este nunca terá um fim, ou mesmo, nunca se esgotará, pois apesar de uma técnica perfeita ou quase perfeita, tem de se manter em constante exercício de aprimoramento sensível. Não só para aperfeiçoar-se, como também para manter suas qualidades de movimentos e descobrir novas possibilidades de movimentos. Assim, “Só vivenciado a história afetiva presente nos músculos

é que (o ator) poderá, conscientemente, provocar em si a metamorfose exigida por e em seu trabalho com a personagem.” (AZEVEDO, 2004, p. 136).

Toda essa análise do corpo e do movimento está diretamente ligada ao potencial de criação do ator, tendo em vista que esta constituição física está conectada a essa pedagogia de formação do intérprete teatral. Para Azevedo (2004, p. 138) a “Motilidade reduzida, uso excessivo de energia muscular, falta de consciência de cada uma das partes do corpo impedem que interiores cheguem até o exterior.” Portanto, mais uma vez, é ressaltada a importância desse trabalho contínuo e eficaz na descoberta de si mesmo no exercício de criação teatral, para que consigamos exteriorizar o que sentimos.

1.2 Alongamento

Com essas percepções, destaco como de extrema importância, o fato de o ator fazer sempre um bom alongamento para início de seu trabalho, considerando que esta é uma das maneiras que dispomos para conseguir este corpo livre de tensões desnecessárias. Por meio do alongamento e aquecimento, podemos canalizar nossa energia, além de criar canais que conectam nossa parte sensível, aumentando nossa percepção e externalizando nossa verdade para que haja uma sucinta comunicação com o público.

Com relação às tensões musculares, Constantin Stanislavski (2012, p. 133) aduz que:

Enquanto se tem essa tensão física é impossível sequer pensar em delicadas mudanças de sentimentos ou na vida espiritual do papel. Por conseguinte, antes de tentar criar qualquer coisa, você tem de pôr os músculos em condição adequada, para que não lhes estorvem as ações.

O ator no ato da criação tem de estar liberto dos seus monstros, livre de críticas a si mesmo, tendo de poupar sua energia para o ato, para o momento em que estiver no palco. Neste sentido, é importante que aprendamos a canalizar nossa energia a favor de um objetivo, estando conectados ao nosso corpo, direcionando atenção a tudo que acontecer ao nosso redor. Desta forma, podemos nos tornar totalmente presentes e entregues ao personagem. O ator tem que compreender que não basta falar muito para se destacar em uma montagem, ou mesmo ter lindos gestos coreografados, se estes não estiverem entregues e praticamente despidos para o seu momento no palco.

Com o corpo disponível, motivações internas, novas conexões do sistema muscular, respiratório, tensões desejadas, novos impulso e pulsações e munido de outros atributos que o ator deve possuir, o intérprete conseguirá criar um papel com concentração e foco no que faz. Sem desperdícios. Sem vícios. E com verdade.

1.3 Estratégias de Montagem

Na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, foi onde o grupo se organizou para fazer uma escolha coletiva. Diante de uma vasta quantidade e qualidade de materiais sugeridos por todos os alunos, chegamos ao livro *Estórias Abensonhadas* do escritor moçambicano Mia Couto³.

Junto com essa decisão, veio à responsabilidade de criação de uma dramaturgia coletiva, considerando que o livro escolhido não é um texto teatral. A turma então assumiu a responsabilidade de transpor uma narrativa para o palco e, nossos primeiros passos foram improvisações a partir de todos os contos do livro, nas quais já se foi traçando uma estética que viria a se consolidar em nosso espetáculo. Junto a isso, escolhemos os contos com os quais havíamos nos identificado para partir para um processo de elaboração do texto dramático. Mas, mesmo com toda a turma envolvida nessa escrita do texto dramático, a organização e demais ajustes ficaram sob responsabilidade de um pequeno grupo de alunos: Tulio Starling, Lorena Pires, Clarice César e Malena Bonfim, que se juntou à equipe já no último semestre do processo.

Paralelamente a isso, começamos a nossa preparação para o espetáculo, com um tempo destinado a aquecimento corporal e vocal, sendo esta uma primeira experiência nesse processo com treinamento físico. Este foi feito por provocações realizadas pelos próprios alunos, que traziam exercícios de suas experiências individuais.

No segundo semestre de 2013, quando iniciamos nosso processo de montagem da peça *Abensonhar*, havíamos escolhido um método (uso de objetos), e três diferentes formas de treinamento para desenvolver uma corporeidade para o espetáculo, a partir da natureza e interação que cada objeto provocava. Visando um aperfeiçoamento técnico, e também um trabalho criativo e expressivo, utilizamos corda, bastão e tecido.

³ Mia Couto é escritor e biólogo moçambicano ganhador do mais importante prêmio da literatura portuguesa. (Prêmio Camões, 2013). Além de *Estórias Abensonhadas*, utilizamos alguns outros contos de seu livro *O Fio das Missangas*, que se juntaram para formar a dramaturgia do espetáculo *Abensonhar*.

Essa relação de construção do espetáculo foi riquíssima no que diz respeito ao trabalho coletivo, já que passamos por diversos exercícios para enfim escolher os que melhor contribuíssem para elaboração de um espetáculo singular e poeticamente potente.

Depois de todo um semestre de organização e escolhas que foi o da disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, no semestre seguinte já tínhamos uma série de objetivos e caminhos para fazer nosso treinamento corporal para o espetáculo. Mas foi na Disciplina de Diplomação I, que passamos a praticar treinamentos mais específicos e fizemos de vez nossas escolhas de como seria a continuidade desse processo de preparação do corpo para a cena.

Fizemos algumas experimentações livres, mas foi com os objetos (corda, bastão, e tecido) que decidimos iniciar nossos treinamentos. Apesar do caráter deste trabalho ser estritamente coletivo e colaborativo, a turma mais uma vez se dividiu em grupos, onde cada um destes ficaria responsável por propor e desenvolver exercícios a partir da manipulação de um desses objetos. Mas, era preciso levar em consideração que estes objetos não seriam estrangeiros ao contexto da peça, tendo que se adequar a nossa estética. Acredito que as experimentações com os objetos foram riquíssimas no processo de criação e concepção de todo o espetáculo. Discorrerei sobre essas experimentações no capítulo seguinte.

Ainda com relação às estratégias de montagem, foi importante a visita de Mia Couto para nos convencer de havíamos escolhido um bom caminho. Para a nossa felicidade, tivemos o privilégio de ter um encontro pessoal com o escritor, que foi extremamente gratificante. Vindo para participar da Bienal do Livro⁴ em Brasília, nossa turma em parceria com o Departamento de Letras da Universidade de Brasília, conseguiram essa visita do escritor.

⁴ A Bienal Brasil do Livro e da Leitura é um dos maiores eventos literários do país. Com lançamentos de livros, seminários, debates, palestras, encontros, oficinas, exibições de filmes, exposições, homenagens, shows e apresentações teatrais.



FIGURA 1 – Cena de Glória e Justino na apresentação de fragmentos da peça para Mia Couto em Abril de 2014 no Departamento de Artes Cênicas da UnB (Foto: Fernando Santana).

Mia Couto afirmou que sempre é difícil ver uma adaptação de sua obra, na medida em que não sabe o que acontecerá com aquilo que surgiu de seu íntimo. Porém, conseguimos ultrapassar essas expectativas, recebendo do escritor os parabéns pela competência e trabalho realizado. Restou-nos um grande otimismo, para seguir em frente com nosso espetáculo.



FIGURA 2 – Encontro de toda a turma de Abensonhar com Mia Couto. (Foto: Fernando Santana).

2 OBJETOS DE TREINAMENTO – CORDA, BASTÃO, TECIDO E OUTRAS ESTRATÉGIAS

Sem exercício todos os músculos definham, e reavivando as suas funções, revigorando-os, chegamos a fazer novos movimentos, a experimentar novas sensações, a criar possibilidades sutis de ação e expressão. Os exercícios contribuem para tornar a nossa aparelhagem física mais móvel, flexível, expressiva e até mais sensível. (STANISLAVSKI, 2012, p. 71).

2.1 Corda

A corda propicia um rigor técnico bastante interessante na pesquisa de movimento dos atores, pois o simples fato de pulá-la, ou mesmo construir cenas com esse objeto, possibilita o desenvolvimento e harmonização grupal, imprescindível no fazer teatral.

Esse elemento foi o que mais nos acompanhou durante todo o semestre de montagem da peça, sendo escolhido por toda a turma, após experimentação e a constatação de que essa atividade proporcionava uma ativação corpórea rápida e nos colocava com maior disponibilidade para toda a aula.

2.1.1 Exercícios com Corda

A corda é um objeto lúdico e com grande potencial de criação. Como características têm a sinuosidade e maleabilidade. Objeto este típico das brincadeiras populares, além é claro de ser uma espécie de ferramenta em várias atividades humanas. Além das brincadeiras populares, este tipo de objeto também é muito utilizado no treinamento e apresentações circenses.

Este exercício foi trazido pela colega Gisele Ando, que havia feito uma oficina com a atriz e diretora, Tiche Vianna, especialista na linguagem com máscaras e na Commedia Dell'Arte

Formação:

Dois atores batem uma corda, enquanto os outros formam uma fila indiana.

Descrição:

O primeiro ator se apresenta com um grito de guerra, falando seu nome. Em seguida, todos repetem a sua denominação, para que assim fique memorizado o primeiro ator da fila. Depois o primeiro ator passa pela corda sem pular, seguido de todos os outros.

Concluído este ciclo, inicia-se um segundo no qual todos os atores, um de cada vez, pule a corda com apenas um salto. Finalizado mais este ciclo, passam a pular com dois saltos, e em seguida três saltos, quatro e cinco. Após todos gradativamente pularem cinco vezes, é realizado o processo inverso, fazendo a redução dos saltos em cada ciclo, até os atores passarem pela corda sem dar nenhum salto. Todos devem passar pela experiência, inclusive quem bate a corda. Para que isso ocorra, apenas o primeiro ator que se apresentou com grito de guerra se não reveza no batimento da corda, sendo os atores que estão nas posições dois e três, responsáveis pela troca dos batedores sucessivamente. Após uma rápida troca sem que a corda pare de bater, o ator que acabou de sair da posição de batedor deve entrar na fila em frente ao ator de número 1, para que todos, assim, executem todos os níveis do exercício.

Dificuldades:

A maior dificuldade para realização dessa proposta é o aumento gradual dos pulos, passando de uma simples corrida pela corda, para, um, dois, três, quatro e cinco pulos coordenados. A corda nunca para de bater, e com a saída de um ator da posição de batedor, outro ator assume sua vaga. Após essa fase, voltar do nível cinco, para quatro, três, dois, um e novamente zero, é igualmente difícil.

Habilidades desenvolvidas:

Concentração, percepção, ritmo, agilidade, atenção, fluência, harmonia, cooperação, composição, trabalho em grupo. Além destas habilidades, é possível comparar o exercício a um processo de produção de uma máquina, por exemplo. Neste sentido, todos os atores tornam-se parte de uma engrenagem que facilmente é comparada ao fazer teatral, sendo que neste momento um depende do outro para que o circuito do jogo seja completado e atinjam um

objetivo comum. Além disso, a corda propõe uma imersão em uma determinada métrica, que pode se relacionar, no teatro, ao ritmo da cena. Dessa forma, as cadências devem manter-se a tal ponto, que o fato de um ator pular, sendo logo seguido por outro, constrói uma repetição de sonoridades que em determinado ponto se torna música.

A corda bate no chão, um ator corre para sair ou entrar na corda, enquanto outro a pula, e, ao mesmo tempo, troca-se o batedor, sem parar em nenhum momento. Essas variedades de movimentos e repetições, além de estimular nossa concentração, foram importantes como mecanismos para atingirmos o estado de prontidão. Estado este que nos auxiliou de maneira expressiva em nossas improvisações de cenas e na própria criação do espetáculo.

Desdobramento 1:

Depois que os atores estivessem fazendo o exercício sem maiores dificuldades, os atores podem passar a pular a corda com os seus respectivos personagem(ns). Assim, o primeiro ator se apresenta com o nome da figura teatral que interpreta na peça. Esse é um momento oportuno para cada ator descobrir melhor a corporeidade de seus respectivos papéis.

Desdobramento 2:

Pular a corda em movimento oposto. Bater em sentido anti-horário.

Desdobramento 3:

Fazer percussão corporal e vocal durante o treinamento.

2.2 Bastão

O bastão é um objeto rígido e pesado dependendo da forma que é utilizado. Pode ter sua origem no treinamento dos atores a partir das danças brasileira, como o Maculelê que tem vínculo com a cultura afro e indígena, ou mesmo dos samurais japoneses. Os exercícios apresentados foram de experiência dos próprios atores em oficinas distintas no decorrer de suas experiências individuais.

Com o bastão, também podemos desenvolver o rigor técnico e, este vem, não só da dificuldade de lidar com o objeto, mas também das infinitas possibilidades de mobilidade cênica que ele nos proporciona. Este é um objeto que nos permite trabalhar o corpo de diferentes formas, fazendo-nos abandonar vícios de movimento e descobrir novas possibilidades no corpo.

2.2.1 Exercícios com Bastão

Formação:

Atores em filas laterais distribuídos por toda a sala de ensaio, com o deslocamento de todos para uma direção comum.

Descrição:

Atravessar a sala de ensaio com ida e volta, tentando manter um movimento contínuo e denso. Caminhar com os pés paralelos, joelhos semiflexionados, coluna ereta, braços estendidos à frente, segurando o bastão em uma de suas pontas com a outra apontada para cima, deixando-o em posição vertical à frente do corpo. Depois, caminhar com o olhar fixo e, ao mesmo tempo, sem virá-lo. O deslocamento é pautado em não tirar os pés do chão, estando a planta dos pés em total contato com o solo. A movimentação deve ser realizada com o arrastar dos pés de forma contínua, dando a impressão de que o ator flutua pelo espaço. É importante lembrar que uma das características vitais para uma boa execução desta proposta é que o bastão deve se manter em uma angulação totalmente reta, que não oscile em altura nem se balance lateralmente.

Dificuldades:

Manter-se na postura, não alterar velocidade da caminhada e deixar os pés completamente plantados ao chão.

Habilidades Desenvolvidas:

Atenção, prontidão, equilíbrio, plasticidade, vigor, controle, fluência. Melhora a percepção grupal, nos colocando em sintonia para a criação. Este tipo de exercício, além de proporcionar ao ator uma concentração extrema, ajuda a adquirir maior peso para a cena. Chamo de peso, a presença cênica que o bastão proporciona, na medida em que trabalhamos com ele, movimentos de precisão e uma postura que ajuda o ator a redescobrir seu centro de gravidade.

Desdobramento 1:

Com a mesma qualidade de deslocamento, agora trabalhar com o movimento simultâneo da caminhada e do bastão. Durante o percurso da caminhada, que é realizado em uma linha reta de uma ponta da sala até a outra, alternar as posições do bastão com movimentos precisos. Movimentar entre três ou quatro diferentes formas que o bastão possa passar. Depois de um tempo, o bastão passa a ser uma espécie de espada de samurai, caracterizada pela forma de movimentação.

Desdobramento 2:

Trabalho de Coro e Corifeu. Enquanto um ator comanda os movimentos e imagens criadas, os outros intérpretes repetem os movimentos de forma espelhada.

Desdobramento 3:

Em roda, todos com um bastão à frente do corpo na posição vertical. Uma extremidade do bastão deve ficar no chão, enquanto o ator segura a outra ponta na altura do esterno. O objetivo do exercício é simples, porém exige uma atenção especial e um reflexo rápido. Neste jogo, devemos apenas soltar nosso bastão e nos deslocar para a posição do nosso colega da direita, segurando o bastão do colega sem o deixar cair. Todos devem se deslocar ao mesmo tempo, sem que nenhum dos atores faça qualquer tipo de comando. Isso tudo deve acontecer de maneira orgânica, ordenada e com precisão, para que todos os corpos se movam ao mesmo tempo, com economia de energia, e sem que o bastão oscile.

Desdobramento 4:

Ainda com o bastão, fizemos trabalhos com arremessos de pequenas, médias e longas distâncias, trabalhando em rodas e transitando pelo espaço. Estes exercícios, além de exigir maior força física, trabalham especialmente com a atenção do objeto em relação ao corpo, subvertendo movimentos cotidianos e passando a estimular diferentes músculos do corpo.

Estes exercícios com bastão, que em nosso caso foram feitos de bambus, foram essenciais na criação estética da peça, isso porque não só condicionaram nossos corpos para a cena, como também passaram a ser a matéria prima de todo o cenário da peça. A partir dessas experimentações e treinamentos, a beleza plástica do bambu nos levou a incluí-lo de vez no espetáculo.



FIGURA 3 – Exercício de Coro e Corifeu com bastão. (Foto: Douglas Menezes).



FIGURA 4 – Exercícios de Coro e Corifeu com bastão. (Foto: Douglas Menezes).

2.3 Tecido

O tecido talvez tenha sido o elemento mais difícil de incluir na adequação técnica do treinamento, eventualmente pela nossa inexperiência com este objeto. Por outro lado, eles nos trouxeram muitas possibilidades de movimentos cênicos. A leveza, por exemplo, foi desenvolvida a partir deste elemento. Num primeiro momento, as possibilidades de utilização deste objeto se esgotaram rapidamente. Mas, ao mesmo tempo, descobrimos a sua capacidade de inclusão na cena como adereço, que também influenciou bastante na composição e conceito de nossos figurinos.

Com o tecido, o treinamento foi bem mais experimental, no sentido de ser novo até mesmo para quem conduziu as oficinas e, uma das primeiras propostas do grupo foi a de trabalhar a relação de força com impulso. Esta dificuldade pode ter ocorrido devido a leveza e flexibilidade do objeto, dependendo assim inteiramente da ação física.

2.3.1 Exercícios com Tecido

Formação:

Atores em filas laterais, em deslocamento de um lado da sala de ensaio até o outro.

Descrição:

Em duplas, enquanto um ator se desloca com pés paralelos, joelhos semiflexionados e coluna ereta, o outro intérprete, com o tecido sobre a cintura pélvica, faz força contrária a esse deslocamento, tentando estabelecer uma força de impulso e, ao mesmo tempo, de contra peso. Isso exige do ator em deslocamento muito mais força e precisão na caminhada, criando assim mais resistência em um movimento oposto ao seu corpo.

Dificuldades:

Vencer a densidade controlando a velocidade do movimento, mantendo-se na posição inicial e economizando o máximo de energia.

Habilidades Desenvolvidas:

Esse é o tipo de exercício que nos exige uma força interior muito grande, mas, ao mesmo tempo, o ator deve ter total controle de seus movimentos, mantendo sua face relaxada, não deixando transparecer o esforço para execução do mesmo. Assim, o exercício proporciona desenvolvimento de força, oposições de densidade (dentro intenso e fora relaxado), continuidade, presença, foco, controle de respiração.

Desdobramento 1:

O tecido também foi desenvolvido de forma mais lúdica e livre, com ritmos tais como Marabaixo e Carimbo, embalando nossas experimentações. Além disso, com diferentes amarrações dos tecidos ao corpo, fizemos saias e nos divertimos com alguns passos dessas danças, típicas no Norte do Brasil, que nos foram trazidas pela colega Lorena Pires. Com este exercício, trabalhamos com o sentimento de ritmo coletivo, festividade e descontração, que foram especiais para o contexto de festa que temos na cena (O Baile) da peça *Abensonhar*.

Desdobramento 2:

Exercícios de Coro e Corifeu. Enquanto um ator faz movimentos, os outros repetem, deslocando-se pelo espaço.

2.4 Pantera e Capoeira – Outra faceta no treinamento do espetáculo Abensonhar

Outro exercício que nos acompanhou durante muitas tardes de ensaios foi a “Pantera”. Espalhados pela sala de ensaio, com uma base mais aberta do que os ossos da bacia, pernas flexionadas, em deslocamento pelo espaço, o objetivo é dar um tapa no glúteo do colega. Durante o deslocamento, temos que nos proteger para que outro ator não faça o mesmo com você.

A “Pantera”, como chamávamos esse exercício, é um treinamento de precisão, foco e objetivo, que leva ao cansaço rapidamente. Afobação esta que deveríamos evitar ao máximo, fazendo o controle energético e utilizando movimentos precisos e rápidos, na expectativa de cumprir a tarefa sem ser tocado por outro colega. Quem é tocado deve “morrer” e ficar fora do jogo. Quem sobra sem ser tocado, vence.

A “Pantera” e a corda foram os exercícios que passamos a fazer constantemente e que eu passei a não sentir mais tanta efetividade com o decorrer do tempo. Não que os exercícios tenham perdido todos os seus benefícios, mas sim que já tínhamos chegado a certo ponto em que estas atividades não nos davam estados diferenciados para os ensaios de cada dia. Isso se deve também ao fato de que, a cada encontro, o aprofundamento em cada um destes estágios era mais escasso devido ao tempo que tínhamos para apresentar parte do nosso processo, que ocorreria no final do segundo semestre de 2013. Acredito que o rigor técnico da corda complementa consideravelmente a relação do ator com o espaço, com o outro, além de outros tantos de benefícios já citados. Mas, acredito ainda mais que em “nosso processo”, esse tipo de treinamento passou em certo momento a ser supérfluo, na medida em que já não nos colocavam a disposição necessária para a cena. Essa foi uma análise pessoal, que levei para o grupo, e que reverberou em uma nova tentativa de treinamento, que passou a enfatizar mais as cenas trabalhadas no dia a dia. Ou seja, o treinamento deixou de ser estritamente técnico, para se direcionar ao que produziríamos no dia. Acredito que o fazer teatral esteja atrelado inegavelmente ao exercício da repetição, mas se em determinado momento sentirmos que essa mecânica já não dá os mesmos resultados de outrora, por que não mudar?

Vislumbrando esses questionamentos, que também passaram a ser de outros atores do processo, investimos em novos exercícios, como a “saudação ao sol” que é uma repetição de movimentos em conexão com a respiração vindos da yoga, “view points”, entre outros treinamentos. Não quero em nenhum momento defender que o treinamento do ator baseie-se em uma salada mista, mas sim, que esse não fique congelado em um modelo, que não nos permita experimentar outras sensações que podem ser de extrema importância para o espetáculo.

Paralelamente a essas imersões em grupo, achamos interessante também ter um contato com matrizes africanas para a construção da expressividade corporal de *Abensonhar*. Com isso, fizemos uma parceria com o Grupo de Capoeira “Beribazul”, coordenado pelo Mestre Luiz Renato⁵, que veio agregar muitos aspectos positivos. O contato com a Capoeira foi de extrema importância por mesclar diferentes linguagens em nosso treinamento. Azevedo (2004) traz de maneira sintética e muito precisa o que essa luta-jogo pode propiciar ao ator na descoberta do seu próprio corpo em expressividade com a arte teatral. Para ela, a Capoeira exige uma grande interação entre o corpo, não tendo nesse jogo tempo para planejar ou pensar, devendo o corpo ter respostas rápidas e espontâneas para atacar e se desviar de golpes. Assim, também deve ser o corpo do ator em cena e, este capaz de reagir a estímulos e estar totalmente disponível para se relacionar, outrora, se preciso improvisar de acordo com as circunstâncias da cena.

A nossa capoeira, por exemplo, baseia-se numa “ginga”, na qual o corpo, em contínuos movimentos de balanço, efetua trocas rápidas de apoio (garantindo sempre uma base estável), além de favorecer a precisão nos gestos é a economia muscular, além de agilidade, flexibilidade, fluência e capacidade de rápidas respostas corporais, propicia coordenação e memória motora. (AZEVEDO, 2004, p. 162 e 163).

⁵ Mestre Luiz Renato Vieira é Sociólogo (UnB, 1986), Especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental, Mestre em Sociologia (UnB, 1990) e Doutor em Sociologia da Cultura (UnB/Universidade de Paris I, 1996). Um dos pioneiros nos estudos acadêmicos sobre a capoeira. Defendeu dissertação, em 1989, intitulada *Da Vadição à Capoeira Regional: uma interpretação da modernização cultural no Brasil*. Iniciou a prática da luta em 1977 e ministra aulas de capoeira desde 1981.

3 ABORDAGEM DOS PERSONAGES: Avô, Procópio, Michê e suas relações com o treinamento corporal no espetáculo *Abensonhar*

Para Michael Chekhov (2003, p. 2) o corpo humano e a psicologia estão mutuamente conectados. É preciso que ambos estejam interligados para construir a verdade e conseguir assim transmitir à plateia a riqueza interior dos nossos personagens.

Nessa análise do treinamento corporal para o espetáculo *Abensonhar*, bem como para a formação do ator em geral, é importante ressaltar que mesmo que o foco deste trabalho seja ligado ao físico e corpo do ator, que tudo o que foi mencionado, também está relacionado à psicologia dos personagens. Toda a ênfase dada ao corpo e ao movimento do ator neste trabalho é em função de contribuir para uma análise da importância do treinamento corporal contínuo, na expectativa de criar uma “*extrema sensibilidade do corpo para os impulsos criativos psicológicos*”, (CHEKHOV, 2003, p. 2).

Para contribuir ainda com essa visão, Jean-Jacques Roubine (2002, p. 44) afirma:

Os exercícios físicos podem fortalecer a musculatura e torná-la flexível, dar ao ator um perfeito controle de seu corpo e, portanto um virtuosismo; não bastam, entretanto, para tornar esse corpo totalmente “falante” e “presente”, a não ser, talvez, num teatro de tipo meyerholdiano. De fato, o paradoxo deste treinamento corporal é que ele deve ser ao mesmo tempo uma ginástica do imaginário e uma auto-análise (*sic* autoanálise) [...].

Tendo essa perspectiva clara para a criação dos meus personagens, um dos desafios que tive na elaboração de suas respectivas expressividades foram às diferenças entre os três tipos. Neste sentido, trabalhei com dilatação de gestos, ritmos alternados e planos opostos na tentativa de criar uma expressividade única para cada um deles. Os planos podem ser teoricamente definidos em (baixo, médio e alto), sendo o primeiro localizado “basicamente” da articulação coxofemoral para baixo, o médio na altura da bacia e tronco e, o último, perfazendo nos ombros e pescoço para cima. Segundo Laban (1978, p. 63), “As direções e os planos dos gestos do braço e da perna são relativos à articulação na qual ocorre o movimento”. Os ritmos não são diferentes em suas variedades, mas utilizo basicamente: parado, lento, médio, rápido. Dessa forma, empreguei características dos exercícios descritos no capítulo 2, levando em consideração ainda o meu treinamento individual. É claro que todos os exercícios contribuiriam na criação dos três, mas me ateei apenas às características e habilidades desenvolvidas em relação a cada um dos personagens.

Como imprescindível essa relação de corpo e mente Azevedo (2004, p. 177) mais uma vez contribui com essa averiguação:

É evidente que o simples fato de imaginar alguma coisa traz consigo algum tipo de modificação orgânica, por menor e por mais imperceptível que sejam, lembranças

modificam nossa sensação corporal, alteram nosso eu físico, relaxam nossos músculos ou os tornam contraídos; qualquer imagem enfim, que surja na mente de súbito, ou que seja habilmente buscada, surte, de imediato, seus efeitos: se nossa consciência corporal acha-se suficientemente aguçada para detectar esses sinais sensíveis que residem conosco as vinte e quatro horas do dia. As nossas próprias intuições são acompanhadas de modificações na forma como respiramos normalmente, e assim por diante.

3.1 Avô

O personagem “Avô” me exige uma dilatação de movimentos além de uma concentração e consciência de todas as partes do corpo. Não que os outros papéis não precisem do mesmo, mas neste, o peso da velhice exige uma densidade de todos os seus movimentos, levando a atenção para diversas partes do corpo, controlando assim toda a sua gestualidade.

Pensar movimento no teatro, segundo Rudolf Laban (1978), é pensar com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas. Para ele, o controle da fluência do movimento, está ligado diretamente ao comando dos movimentos das partes do corpo. Desta forma, o domínio do movimento está atrelado ao manejo consciente das ações corporais, influenciados ainda pelos fatores peso, tempo e espaço. É nessa perspectiva que caminho para construção das minhas personagens, aprimorando essa auto-observação na expectativa de criar uma movimentação consciente e eficaz para os personagens que interpreto.

Essa concentração mais específica foi desenvolvida com o elemento corda durante o semestre. Esse trabalho repetido de cadências de movimentos, fez com que eu tomasse maior percepção de cada movimento realizado no circuito do exercício. O fato de refazer por diversas vezes o mesmo ciclo, nos dava a cada retomada de gestos uma precisão e conhecimento das partes exigidas do corpo para execução da proposta. É importante ressaltar que, nesse exercício com a corda, é necessário que façamos o máximo de economia energética possível, ou seja, sem desperdício de energia física. Depois de um tempo, o trabalho passa a ser muito mais interno do que externo. Isso acontece no controle dos pulos, que não devem fazer barulho no chão e também em ter o corpo alinhado e livre de demais tensões. Toda a corrida para entrar e sair da corda deve ser feita de maneira orgânica, com fluidez, sem que se perceba o esforço do ator. Assim acontece com o personagem: focalizo e me concentro no centro de gravidade do meu corpo, enquanto dilato seus movimentos. Internamente tudo passa a acontecer com maior intensidade, enquanto por fora, crio a sensação de suavidade.

Para Stanislavski (2006, p. 67) esse é um dos princípios da ação, onde a falta de movimentos, gestos ou mesmo a imobilidade é um artigo importante nessa construção da essência da personagem.

[...] a imobilidade exterior de uma pessoa sentada em cena não implica passividade. Pode-se estar sentado sem fazer movimento algum e, ao mesmo tempo, em plena atividade. E isto não é tudo. Muitas vezes a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior, e são essas atividades íntimas que têm muito mais importância, artisticamente. A essência da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual.

Já a densidade que utilizo nos movimentos do personagem “Avô”, pode ser identificada nos exercícios com bastão que, por meio de uma postura nada confortável, nos coloca em equilíbrio com o próprio corpo e espaço. Com ele, o controle do peso do objeto, além de manter a postura e uma sequência de velocidade no deslocamento, desenvolve a capacidade de concentração e foco nas partes do corpo, que Laban (1978) aponta como um fator importante na construção da consciência corporal. No exercício, a atenção é direcionada ao alinhamento da coluna vertebral, com o encaixe da bacia, joelhos semiflexionados, e os braços longe do tronco e estendido à frente. O personagem tem essa mesma base, com joelhos semiflexionados. A cintura pélvica é voltada para dentro, com um peso maior nos ombros e uma leve curvatura na coluna vertebral, projetando o externo para dentro. Os braços, assim como nos exercícios com o bastão, ficam longe do tronco, com sustentação dos movimentos.

Além desses exercícios realizados em sala de aula, foi fundamental uma pesquisa individual que realizei durante o mesmo período de criação do personagem, que também se desenvolveu com a corda. Nestas atividades paralelas, utilizei a corda como condutor /indutor de movimentos, e ela passou, então, a ser um membro corporal tal como: um braço, duas pernas ou uma cabeça. Essas experimentações foram realizadas repetidas vezes, e em um segundo momento, foram desempenhados sem a utilização da própria corda, que depois de desenvolver uma sequência com ela conduzindo os movimentos, é realizada a reprodução de todas as ações, só que agora sem a corda. Nessa segunda fase, era necessário manter a mesma qualidade dos movimentos realizados com o objeto. Assim, o corpo tentava seguir as dinâmicas e variações da corda, realizado na primeira fase do exercício. A partir disso, surgiram variações de textura, peso e velocidades a fim de fortalecer o tônus muscular, permitindo a ampliação da consciência e presença corporal.

Nos exercícios com a corda, além da manipulação do objeto, também trabalhei com a rotação do elemento pela Cinesfera corporal e, para Laban (1978), esta seria a relação do corpo com o espaço, de forma a manter distância orbital global, que permita a construção e

desenvolvimento do movimento. Ou seja, é o espaço corporal pessoal em relação ao limite de alcance espacial para todos os lados do eixo.

Dessa forma, impregnado de todas essas qualidades adquiridas e superando várias dificuldades, foi possível à criação do personagem “Avô”, que continuarei a lapidar conforme o futuro do espetáculo.



FIGURA 5 – Cena do Pântano. No barco Avô e Menina, e coro no chão. (Foto: Fernando Santana).



FIGURA 6 – Cena do Pântano. No barco Avô e Menina, no chão coro, e no banco atrás, Gígito e Estrelinho.

3.2 Procópio

Procópio é um personagem que se desenvolve instintivamente através de ritmos, tendo um peso corporal maior da bacia para baixo, com os joelhos semiflexionados e tronco encurvado para frente. O personagem foi criado e está em uma relação de complementação ao personagem “Mãe” de Priscila Leite, minha parceira de cena.

No primeiro semestre, ainda descobrindo um corpo para este personagem, usei-me de planos diferentes na construção da expressividade do mesmo, tendo como base um nível mais mediano, que se alternava com a superfície alta. Em comparação à personagem de Priscila, e visando uma melhor integração da dupla em cena, experimentei continuar utilizando apenas o plano mediano, com os joelhos sempre semiflexionados e o tronco deslocado para frente. Isso se deu pelo fato de ela já ter definido esse desenho corporal para sua personagem. Assim, o fato do espetáculo ter sido apresentado em um palco arena, fez com que o personagem tivesse que trabalhar o tronco com movimentos de rotação, de maneira a valorizar a tridimensionalidade do espaço. As mãos estavam sempre ocupadas: uma, por uma garrafa de café, e a outra, por um copo, com os braços levemente arqueados, como se tivessem, por exemplo, uma bolinha de pingue-pongue por baixo das axilas. Essa postura veio do trabalho com o bastão, que da mesma forma era segurado à frente do corpo, com essa mesma colocação dos braços em relação ao tronco.

A utilização do tronco como aspecto para criação da expressividade desse personagem pode ser identificado na pesquisa de movimento proposta por Étienne Decroux. Segundo Matteo Bonfitto (2007, p. 60), Decroux revela que a expressividade do ator não deve se concentrar no rosto e nas mãos, mas sim no tronco.

Luís Otávio Burnier (2009, p. 32) também faz essa mesma reflexão, afirmando que para Decroux, os braços, mãos e rosto eram tidos como *terminações, prolongamentos* do corpo, evidenciando desta forma, o tronco como o principal centro expressivo da estrutura física. E, diante dessas afirmações que investi na criação deste personagem.

Sua postura corporal se assemelha a do “Avô”, mas aqui em uma situação mais grotesca, para formar a caricatura de sua máscara corporal. Assim sendo, criei dois tipos que tem um mesmo ponto de partida, mas que se diferenciam totalmente nos contextos cênicos, e interpretativos. Enquanto no “Avô” trabalho com dilatação de movimentos, neste faço o oposto,

investindo em um ritmo mais acelerado e um desenho corpóreo mais livre pelo espaço. Nesta personagem, por estar em cima de um barco cenográfico, estou limitado a um espaço cênico de menos de 2m². Por outro lado, com “Procópio”, tenho a liberdade de transitar por todo o espaço cênico. Observo a complexidade do corpo que, de uma mesma posição, pode proporcionar ao ator infinitas possibilidades de criação, mas que se diferenciam totalmente.

O desdobramento 1 do item 2.2.1 dos exercícios com bastão (p. 22), foi fundamental na criação dos ritmos do personagem, na medida em que no intervalo de trocas de movimentos, como descrito no item, me apropriei e utilizei na cena. Neste exercício, pode ser identificada uma sequência fotográfica de deslocamentos e, da mesma forma, faço com o personagem. Utilizo congelamentos rápidos de algumas imagens, e faço o processo inverso de forma sinuosa e lenta. Assim, crio efeitos de suspensões de ações e desconstrução de gestos.

Os exercícios com a corda também foram significativos nessa composição. Além da concentração, percepção e da relação de cumplicidade desenvolvidas em grupo, e que no palco é identificado com minha parceira de cena, o ritmo foi uma das habilidades desenvolvidas com esse elemento, que ajudou bastante na elaboração e composição de cenas. Não só em nossas atuações, como também nas dos demais atores e em toda a dinâmica da cena da vizinhança, que é composta por diversas modulações de tempo, com inserção de pausas, câmeras lentas e ritmos acelerados. O fato de correr, pular e depois esperar na fila para entrar na corda em uma próxima rodada, compõem os ritmos do exercício e fatores teatrais essenciais para criar modulação e potencialidade na cena. Alternância de ritmos, tanto do personagem, quanto da cena, são imprescindíveis na criação de diferentes camadas, para não chapar o espetáculo ou personagem em apenas uma gestualidade e tempo.

A criação corporal do personagem Procópio também foi bastante influenciada pelas referências do trabalho com máscaras, que fiz no 3º semestre da minha graduação. Isso porque o foco no teatro físico, abordado na disciplina de Interpretação III com a professora Felícia Johansson, e na pedagogia desenvolvida por Jacques Lecoq (2010) me fez descobrir novas potencialidades do meu corpo. Nessa disciplina, aprendi a importância do trabalho com o tempo, espaço, ritmo e outros aspectos da representação com máscaras. Utilizar-se de uma máscara com uma interpretação meramente “tradicional”, não tem efeitos aos olhos do espectador. Quando “vestimos” uma máscara para interpretar é necessário que o corpo se transforme, que os gestos sejam precisos e que a amplidão do movimento fortaleça o objetivo de uma verdade cênica. Longe dos clichês, interpretar com máscara é bem complexo, onde algumas regras nos limitam e, ao mesmo tempo, nos mostram a eficiência e importância do corpo nessa expressão teatral, como em qualquer outro tipo de interpretação. E, a partir desses

princípios aliados aos exercícios de sala de ensaio do espetáculo *Abensonhar*, criei o personagem Procópio.



FIGURA 7 – Cena da vizinhança. Menino, Procópio e Mãe. (Foto: Fernando Santana).



FIGURA 8 – Cena da Vizinhança. Procópio e Mãe. (Foto: Fernando Santana).

3.3 Michê

É um tipo de personagem galanteador, com uma presença ímpar. Seu corpo é alinhado e com movimentos suaves. Ele está em uma atitude descontraída, em uma atmosfera mais naturalista e cotidiana, diferenciando-se assim dos outros dois personagens. Em sua composição, os exercícios com tecido foram os que mais ajudaram, pois este é um personagem que está incluído num contexto de festividades, indo sempre beber, dançar e paquerar nos bailes promovidos por “Vera Barreiro” a dona do bar “Brisa do Inferno”. Seus princípios de expressividade física se configuram em um andar elegante, com o abdômen contraído e gestos expansivos e suaves com as mãos.

Os exercícios desenvolvidos com tecido foram importantes na construção desse personagem, principalmente por causa do controle da respiração. Domínio este importante para todos os exercícios, mas desenvolvido como característica principal nessa investigação com o tecido. Na cena em que “Michê” aparece, é preciso de um grande controle de respiração para construir a leveza que a personagem precisa. Na cena (O baile), apesar do personagem não ter quase nenhuma fala, sua presença deve ser notada para causar o conflito necessário para a cena de “Glória” e “Justino”. Ele dança, faz congelamentos e câmeras lentas, necessitando deste controle de respiração para executar com precisão essas ações. Neste ponto, o exercício com o tecido na cintura pélvica (item 2.3.1) foi pontual na progressão dessas qualidades.

Da mesma forma, o exercício livre com o tecido, que foi um de nossos desdobramentos, ajudou a descobrir sua relação com todos os outros personagens de cena. Isso se deu pelo fato do personagem ter sido colocado no contexto da cena, em que quase não fala, porém, se relaciona com todos os outros que ali estão.

Os exercícios de “Coro e Corifeu” trabalhados com os bastões, também foram feitos com os tecidos e ajudaram na criação do personagem. Considerando que toda a cena é coreografada, a cumplicidade adquirida nesse exercício com os outros atores, facilitou a criação do desenho imagético de toda a cena.



FIGURA 9 – Cena (O baile). Danada Mulher, Vera Barreiro e Michê. (Foto: Fernando Santana).



FIGURA 10 – Cena (O baile). Michê, Danada Mulher. (Foto: Fernando Santana).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa diplomação foi iniciada e finalizada com uma mesma pergunta. Qual é a diplomação de nossos sonhos? Questionamento este que nos acompanhou durante todo o processo e que fez refletir do primeiro ao último dia de aula, sobre a necessidade em realizar o que ali se sonhava. Sonhos individuais, que se dividiram entre todos nós e se somaram para concretizar uma fantasia mais ampla. Um sonho coletivo.

Ter participado do processo de criação do espetáculo *Abensonhar* foi renovador, revigorante e apaixonante. Nessa turma, encontrei atores extremamente comprometidos vibrando juntos para fazer desse trabalho de finalização de curso, um trabalho único. E assim foi.

Contar com uma turma de 14 atores e, por conseguinte, a mesma quantidade de diferentes desejos, em princípio não foi tarefa fácil. Porém, toda a maleabilidade do coletivo, junto aos direcionamentos e orientações das professoras Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro, foram extremamente importantes nesse processo. Tudo foi votado, discutido, levado para uma roda de conversa onde sempre se sobressaia o desejo da maioria. Vontade essa que estava atrelada a contemplar o máximo de pessoas nessa construção colaborativa. Dessa forma, adquirimos e nos apropriamos da sensação de que o um seria o todo, e vice-versa.

Acredito que todos os meus anseios foram atingidos nessa imersão artística. E muito mais que um coletivo, onde as pessoas se juntam para fazer algo em comum, com *Abensonhar* conseguimos formar um grupo coletivo e colaborativo, que se refez a cada dia para criar e recriar suas histórias a serem divididas com o público.

Nesse momento de compartilhamento com a plateia, se consolidam todos os motivos para nos debruçarmos, durante um grande período de tempo na construção de um espetáculo. A todo tempo, queremos proporcionar prazeres ao outro, e assim fica muito mais simples entender que, fazer teatro é, e sempre será um exercício de troca. Seja no processo e elaboração da peça, como em seu ato. É um momento único, efêmero, transcendental que só a memória é capaz de guardar. Mesmo filmado, fotografado, nenhum registro é suficiente quando comparado ao que ficou registrado no corpo.



FIGURA 11– Momentos antes de entrar em cena. (Foto: Fernando Santana).



FIGURA 12 – Momentos antes de entrar em cena. (Foto: Fernando Santana).



FIGURA 13 – Depois da última apresentação no *Teatro Garagem*. (Foto: Lucas Isacksson).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo - de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2. ed. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2009.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral*. Colaboradores: Jean Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo : Edições SESC SP, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *A preparação do ator*. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

